THE MENUHIN CENTURY

Unpublished Recordings and Rarities

WARNER CLASSICS

Bruno Monsaingeon

LE VIOLONISTE UNIVERSEL

Cent ans après sa naissance à New York, le 22 avril 1916, quelque dix-sept ans après son décès à Berlin, le 12 mars 1999, y a-t-il encore quelque chose à découvrir sur le violoniste le plus universellement aimé, admiré et médiatisé du XX^{e} siècle, Yehudi Menuhin ? Telle est la question qui nous a animés dans la conception de cette vaste anthologie. Comment allait-on la construire ? Qu'allait-on y faire figurer ? Ses enregistrements les plus fameux ? C'était une évidence. Mais parallèlement à ces derniers, que proposer d'autre, tiré de son immense legs discographique, qui renouvelle la connaissance qu'on avait de Menuhin, qui puisse susciter l'intérêt et satisfaire la curiosité de ses admirateurs, aussi bien que d'un public avide de nouveautés ?
La réponse allait de soi : ce serait la chronique de toute une vie.

Phénomène presque sans équivalent, Yehudi Menuhin, tout au long de sa vertigineuse carrière, est demeuré fidèle à une seule et même compagnie discographique, La Voix de son Maître, devenue ultérieurement EMI, et aujourd'hui Warner. Depuis ses débuts devant le micro en 1928 (il n'a pas encore douze ans), jusqu'à 1998, soit un an avant sa mort, soixante-dix années d'activité discographique font de lui le violoniste le plus enregistré, et de loin, de toute l'histoire !
La présente anthologie ne prétend pas à l'exhaustivité. Plutôt que de présenter les six versions officielles du concerto de Beethoven, les quatre des concertos de Mendelssohn ou de Bartók, les trois intégrales des Sonates et Partitas de Bach, chacune évidemment

passionnante et témoignant de l'évolution d'interprétations inlassablement remises sur le métier, il nous a semblé plus intéressant de proposer à l'auditeur le fruit d'une longue recherche de documents, dont bon nombre sont inédits. Lui permettre ainsi de découvrir des œuvres jamais enregistrées officiellement par Menuhin, mais qui avaient fait l'objet ici ou là de retransmissions de concerts publics. De construire une sorte de monument qui retrace la prodigieuse activité d'un grand artiste dont l'implication brûlante avait concerné tous les domaines de la musique, qu'elle soit baroque, classique, romantique, extra-européenne ou contemporaine.
Un homme qui ne se contentait pas d'exploiter le vaste répertoire du violon, mais qui, engagé dans son époque, a commandé, et joué, et promu une quantité ahurissante d'œuvres d'auteurs de son temps, sonates, concertos, œuvres de musique de chambre de toutes sortes, qu'il a largement contribué à faire connaître du simple fait de l'aura qui entourait son nom.
C'est ainsi que nous avons conçu cette anthologie, sinon complète – la matière est inépuisable – du moins aussi pertinente que possible, selon une articulation thématique. Un ensemble composé de cinq sous-ensembles qui, nous l'espérons, rendra compte de l'immensité de la contribution de Yehudi Menuhin, le violoniste, le musicien, et l'homme, à l'art de l'interprétation. Oui, le violoniste et l'homme, car il fut de tous les musiciens, l'exemple unique d'un artiste dont l'impact humain a eu un retentissement universel, bien au-delà de la seule musique.
Car Menuhin n'est pas enfermé dans les limites d'un horizon purement violonistique, tels que le sont les plus éminents produits de l'école de violon russe du début du siècle, ni dans celles d'une élégance à la française, d'un lyrisme décoratif à l'italienne, ou d'un brio dynamique à l'américaine. Menuhin ne représente aucune école, et en un sens les contient toutes.
La sonorité est la première composante de ce qui constitue la « magie Menuhin », une sonorité reconnaissable entre toutes, pénétrante, déchirante, dans laquelle s'exprime la voix même du violoniste. D'où vient cette sonorité rayonnante mais douloureuse, et qui ne ment pas, sinon du fond de l'âme d'un homme possédé qui porte le poids de toutes les afflictions du monde, et dans lequel chacun peut reconnaître une part de soi-même ?
Ce son d'une brûlante sensualité, et dont il rêvait qu'il « réveillerait les morts », frappe aussi par son absence d'affectation, sa spontanéité, comme s'il n'avait pas eu à être fabriqué consciemment et était l'émanation directe de celui qui le portait en lui. Aussi profondément personnel et spontané qu'il soit, il s'agit pourtant d'un son qui repose sur une maîtrise confondante de l'instrument. Sans avoir recours à des considérations exagérément techniques, j'aimerais examiner ici quelques-unes des composantes de l'originalité violonistique de Menuhin.
Observons-le en scène. Une posture patricienne, mais dépourvue de toute raideur, comme de toute affectation ; on ne saurait imaginer position plus harmonieuse des mains sur l'archet et sur les cordes, des mains qui dessinent si bien le son qu'on ne fait pas que l'entendre, mais qu'on croirait aussi le voir.
Le violon n'est pas un corps étranger apposé sur son épaule, mais semble faire partie intégrante de l'élégante structure corporelle du violoniste. À part les lignes acérées d'un beau visage aux yeux clos qu'on dirait sculpté au couteau, tout chez lui s'inscrit dans une vaste courbe circulaire : les mouvements du bras droit comme la position de la main gauche sur la touche, et les menues oscillations d'un pied sur l'autre. Lorsqu'il pose l'archet sur la corde, il semble moins en extraire les vibrations que conduire le son, et celui-ci nous atteint au centre du nerf.

Plusieurs types de coups d'archet paraissent appartenir en propre à Menuhin, au point qu'on pourrait les croire brevetés : un « détaché » suprêmement expressif auquel il imprime sur d'infimes distances une succession de minuscules renforcements et diminutions du volume sonore ; un « martelé » vigoureux à la pointe de l'archet reposant sur un arrêt et un redémarrage instantanés du son, et qui contribue à la grande vitalité rythmique de son jeu ; enfin, une prédilection pour l'asymétrie dans la division de l'archet : trois, cinq ou sept notes, plutôt que deux, quatre, ou six pour chaque « poussé » ou « tiré », et qui donne à son jeu une qualité d'articulation sublimement parlante. Le léger « portato » – un vibrato de la main droite en quelque sorte – à la fois horizontal et vertical, qu'il applique fréquemment aux coups d'archet comportant plusieurs notes liées entre elles, et qui lui vient manifestement de l'enseignement de Georges Enesco, lui permet d'éviter la fadeur que distille souvent un legato exagérément lisse et uniforme. Il constitue l'un des secrets de la miraculeuse diction caractéristique du jeu de Menuhin.
Armé d'une pareille maîtrise de l'archet, Menuhin est capable de soutenir un immense volume sonore, aussi bien que de murmurer le plus tendre et subtil *pianissimo*, sans discontinuité, du talon à l'extrême pointe de la baguette. Ce faisant, ce n'est plus d'une pièce de bois de soixante centimètres de long qu'il dispose, mais d'un archet d'une longueur qu'on dirait infinie, et qui procure à ses auditeurs le sentiment d'unité qui distingue ses interprétations, comme si un arc invisible reliait la première à la dernière note de la partition.
La perfection de la technique de main gauche de Menuhin n'est pas moins stupéfiante. Le vibrato de ses jeunes années, tendre et déjà totalement sien, est encore un peu large. Seul, il nous permet de détecter que c'est bien un enfant qui joue. Mais, dès la seizième année, la main gauche acquiert l'autorité et la flamme intense qui caractériseront l'incomparable vibrato de Menuhin. C'est cela qui donne à chaque note projetée par Menuhin l'intensité qui nous fait frémir.
Mais son vibrato n'est pas seulement expressif ; il possède également une fonction rythmique. Le doigt est en vibration avant de toucher la corde, il le reste jusque dans les passages de vélocité les plus vertigineux, donnant ainsi aux notes et aux intervalles l'accent qui détermine leur exacte valeur rythmique.

DIEU FAIT HOMME

Si, comme je le crois, personne n'a jamais mieux joué du violon que Menuhin à sa meilleure époque, nul ne saurait non plus nier qu'à partir d'une date que l'on peut situer aux alentours de la fin des années quarante, Menuhin, après vingt ans de triomphes ininterrompus, se trouve soudain confronté à des problèmes d'ordre technique et que son jeu perd une partie de son assurance. La crise se manifeste par un tremblement au début presque imperceptible, mais qui s'accentuera par la suite, de la main droite au talon de l'archet. Elle menace l'existence même de son art, car elle affecte peu à peu, et de manière de plus en plus audible, son aisance dans le maniement de cet outil essentiel de l'art du violoniste qu'est l'archet. Comme il le confesse lui-même, et avec quelle bouleversante candeur, dans un des films que je lui ai consacré, (« J'ai connu des moments de désespoir »), Menuhin rencontre désormais des difficultés au talon de l'archet, de même que pour jouer des coups d'archet légers. Curieusement, sa virtuosité proprement dite n'en est pas altérée, la main gauche, elle, reste infaillible, tant sur le plan de l'aisance à se déplacer, que sur celui d'un vibrato qui s'enrichit, s'il était possible, de nuances toujours plus subtiles ; mais, surtout dans les passages lents, l'archet, guidé par une main parfois saccadée, se raccourcit et produit de temps à autres des sons rugueux au moment d'inverser la direction du « poussé »

au « tiré ». Le symptôme se manifeste aussi par des effets secondaires : une moins grande précision rythmique, un « sautillé » moins incisif qui le contraint à maintenir l'archet à la corde, et une détérioration de la pureté légendaire du son de Menuhin.
À quoi attribuer cet ébranlement progressif d'un mécanisme qui était apparu jusqu'alors indéréglable, quelles sont les causes profondes d'une crise qui atteint celui dont le nom est considéré dans le monde entier comme le synonyme même du violon ?
De toutes les hypothèses qui furent émises à ce sujet, j'en retiendrai une. Elle tient à la nature même du musicien Menuhin. On perçoit chez lui, dès les premiers disques qu'il a gravés, un appétit d'expression personnelle si irrépressible qu'il rend inopérants les obstacles susceptibles de l'entraver. La mise en place précoce et météorique de sa formidable virtuosité instrumentale n'est destinée à rien d'autre qu'à servir d'outil à une personnalité artistique déjà entièrement affirmée. Le jeune Menuhin n'est pas un enfant artistiquement immature et pourtant mystérieusement capable des prouesses instrumentales d'un adulte ; il n'est pas un enfant prodige, mais un artiste prodigieux révélé dès l'âge le plus tendre dans tout l'éclat de son exceptionnel talent. De ce fait, le succès n'épuise pas ses aspirations à l'expression. Parvenu à l'âge adulte, il brise la chrysalide dans laquelle il était enclos, tandis que l'expérience qu'il fait des réalités extérieures l'atteint au plus profond. Pris par le souci d'exprimer toujours davantage, récusant par avance tout obstacle physique qui pourrait s'intercaler entre la musique et lui, il prend des risques violonistiques qui vont jusqu'à mettre en danger son appareil musculaire, et porte le son à un degré d'incandescence qui finit par le rompre. On n'est pas très loin ici du phénomène Callas qui laisse une partie de ses moyens vocaux sur le champ de bataille d'un lyrisme toujours plus exalté.
À force de travail, d'ascèse personnelle et d'humble réflexion sur son art, il parvient dans les années cinquante, marquées par la lutte avec une angoissante réalité, et par une expressivité presque échevelée, à atténuer l'instabilité de son bras et à trouver un nouvel équilibre, un nouvel âge d'or, certes plus fragile qu'autrefois, mais comme épuré et encore plus quintessentiellement poétique.
La façon dont Menuhin a apporté une solution à la crise qui le frappait et qui aurait anéanti tout autre que lui, est ainsi à mon avis, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la manifestation la plus éclatante de son génie de violoniste.
En un sens, dans les dernières années, Yehudi, c'est Dieu fait homme. La ferveur du public à son égard ne s'est jamais démentie : il est miraculeusement parvenu à réconcilier popularité et intégrité, sans jamais sacrifier l'une ou l'autre au détriment de la musique.
En nous parlant de lui, c'est de nous qu'il parle. Il nous révèle à nous-mêmes.
La lumière est à la fois onde et particule. La particule a peut-être partiellement fait défaut à Yehudi dans l'ultime phase de sa carrière. L'onde est demeurée.

ENREGISTREMENTS INÉDITS ET RARETÉS

Qui dit anthologie dit choix.
Les tous premiers enregistrements de « Master Yehudi Menuhin » (car telle était la formule inscrite sur l'étiquette des 78 tours d'un enfant de douze ans), furent effectués en mars 1928, en Californie, sous l'égide de RCA Victor. Pour des raisons contractuelles, nous ne pouvons pas les publier ici. En revanche, à partir de l'année suivante et jusqu'à la guerre, tous les enregistrements du jeune virtuose se dérouleront en Europe, à Paris ou à Londres sous étiquette La Voix de son Maître. C'est donc sur les fruits de l'année 1929 que s'amorce la présente collection.
Le choix du répertoire, par un gosse d'à peine treize ans répétons-le, est en lui-même un sujet de stupéfaction : non pas de simples « vignettes », mais déjà certains des sommets de la littérature pour violon, l'immense Sonate en *ut* majeur pour violon seul de Bach, et la Première Sonate de Beethoven. Il reviendra bien sûr ultérieurement ces chefs-d'œuvre ; sans d'ailleurs tarder, comme on le verra, en ce qui concerne les Sonates et Partitas pour violon solo de Johann Sebastian Bach.
À l'exception de ces dernières, présentées intégralement dans l'ensemble *Menuhin, acteur de l'histoire*, ce sera ensuite, et dans un ordre chronologique, toute une série de gravures étincellantes comportant petites pièces, sonates et concertos, effectuées par Menuhin de 1930 à 1945.
Nous avons ensuite retenu l'idée de rendre accessible la quasi-totalité des nombreux enregistrements antérieurement publiés sur disque vinyle, mais qui n'avaient pas encore été reportés sous forme numérique. On trouvera là parmi d'autres trésors, des concertos

et sonates de Mozart ; toutes les sonates de Brahms, pour violon aussi bien que pour alto, avec le légendaire pianiste Louis Kentner ; une intégrale des sonates de Corelli ; le Premier Concerto de Max Bruch, gravé avec le London Symphony Orchestra sous la direction de Landon Ronald ; un récital entier avec Gerald Moore, un autre avec le célèbre harpiste espagnol, Nicanor Zabaleta ; deux concertos de Viotti, dont l'un fut orchestré par rien moins que Wolfgang Amadeus Mozart ; enfin, et peut-être surtout, les Six Sonates pour violon et clavecin de Bach.

L'interprétation de ces six chefs-d'œuvre est d'une indicible beauté ; je me permettrai d'inciter les détracteurs éventuels à ouvrir leurs oreilles à l'écoute, ne serait-ce que du troisième mouvement de la cinquième de ces sonates. La conduite polyphonique des voix de ces accords en doubles cordes est d'une telle subtilité, leur réalisation instrumentale d'une telle perfection, l'émotion qui en résulte d'une telle profondeur, qu'elles rendent caduques toutes les querelles ayant trait à l'approche « baroque » ou soit-disant « stylistiquement démodée » de l'interprétation de Bach.

Seul ce qui nous dépasse peut nous réunir. Menuhin, en ce sens, par sa grandeur, est un unificateur.

La raison de la non-publication de ces joyaux demeure mystérieuse : Négligence ? Surabondance ? Sans doute un peu des deux.

En outre, figurent également dans cet ensemble des œuvres cette fois-ci totalement inédites, jamais publiées, et qui viennent enrichir considérablement la discographie de Menuhin : le Quintette à deux violoncelles et l'Octuor de Schubert, fréquemment joués par lui, en compagnie de ses partenaires habituels de musique de chambre lors des Festivals de Bath ou de Gstaad. Et puis, deux œuvres, dont l'une, majeure, du répertoire : le Concerto de Tchaïkovski, et *I palpiti* de Paganini. Ce n'est pas sans quelques hésitations que

nous les publions ici. Le Concerto de Tchaïkovski figurait au programme des tous débuts du jeune Menuhin, et les témoins de ces premiers concerts sont unanimes pour dire que ce concerto, fameux entre tous, ne reçut jamais interprétation aussi flamboyante. On peut regretter qu'il n'ait pas été enregistré alors, car l'œuvre disparut dès la fin des années trente du répertoire de Menuhin, pour ne réapparaître brièvement qu'en 1949, puis à la toute fin des années cinquante lors de tournées de concerts effectuées avec le grand chef hongrois Ferenc Fricsay.

Néanmoins, Menuhin l'enregistra « officiellement » à cette même époque avec le Royal Philharmonic Orchestra dirigé par Sir Adrian Boult, sans toutefois en avaliser la sortie. Quel élément nouveau a-t-il pu surgir pour que je me croie autorisé à le laisser publier ici ? Oui, on y sent parfois l'effort ; oui, il est affecté ici ou là de quelque scories. Pourtant, par-delà ces indéniables imperfections, malgré tout mineures, l'interprétation torturée que donne Menuhin de ce pilier du répertoire est d'une telle bouleversante humanité et d'une telle originalité, qu'avec le recul d'une soixantaine d'années, elle acquiert une dimension historique qui a pu échapper sur le moment à son auteur. J'ajouterai que je me suis fréquemment entretenu avec Yehudi de ces questions de « validation » ; je me souviens en particulier d'une conversation nocturne dans son chalet de Gstaad. Je l'avais questionné au sujet d'un enregistrement qu'il avait effectué en 1940 à Melbourne du Concerto en *fa* dièse mineur de Wieniawski, plus jamais rejoué par la suite. La médiocrité de l'orchestre qui l'accompagnait l'avait décidé à en refuser la publication. Que ne donnerait-on pas pour en retrouver la trace aujourd'hui semble-t-il définitivement perdue, lui avais-je dit ?

« Yes, no doubt I would let it pass today! » me répondit-il avec un sourire intrigué.

Bruno Monsaingeon

Bruno Monsaingeon

THE UNIVERSAL VIOLINIST

A century after his birth in New York, on 22 April 1916, and seventeen years after his death in Berlin, on 12 March 1999, is there anything left to discover about Yehudi Menuhin, the most universally loved, admired and media-coveted violinist of the twentieth century?
This question lay at the heart of our considerations as we put this vast anthology together. How should we structure it? What should we include? His most famous recordings? Yes, of course – but what else should we choose from his vast recorded legacy that would shed new light on what we know about Menuhin, and spark the interest and satisfy the curiosity of both his admirers and a public eager to discover something new?
The answer was obvious: it was going to be the chronicle of a whole life.

In what is almost a unique case, throughout his long and astonishing career Yehudi Menuhin remained loyal to a single record company – His Master's Voice, which then became EMI, and is now part of Warner Classics. His recording career spanned a staggering seven decades, from his first 78rpm disc in 1928 (set down just before he turned twelve) to his last session in 1998, a year before his death, making him – by far – the most recorded violinist in history!
This anthology makes no claim to be exhaustive. Rather than including the six official versions of the Beethoven Concerto, the four of the Mendelssohn and Bartók Concertos, or the three complete sets of the Bach Sonatas and Partitas, each of which, of course, is enthralling and highly revealing about the way in which the artist tirelessly rethought and polished his readings of a particular work, we decided it would be more interesting to offer

listeners the fruits of our exhaustive research into the Menuhin archive, which produced a sizeable number of documents that had so far remained unissued. That way, they will discover works that the violinist never "officially" recorded, but which were featured here and there in live broadcasts of concerts. In the process, we intended to build a monument to a great artist, to evoke the prodigious activity of a man whose burning passion and sense of engagement encompassed all areas of music, be it Baroque, Classical, Romantic, contemporary or extra-European. A man who was not content to exploit the existing violin repertoire, vast as it was, but who, fully invested in his own time, commissioned, performed and promoted a stupendous number of works by living composers – sonatas, concertos and all kinds of chamber pieces, much of whose subsequent fame resulted from their association with him and the aura that surrounded him.

This, then, was the thinking behind an anthology whose contents, while not exhaustive – because the source material is virtually endless – are as closely tailored as possible to our thematic design. We hope that the five sets that make up this overall collection will together reveal the immense scope of Yehudi Menuhin's contribution to the art of performance – his contribution not just as a violinist, a musician, but, significantly, as a man, for he remains the sole example of an artist whose impact on humanity extends far beyond the sphere of music and possesses universal resonance.

For Menuhin was not enclosed within the limits of a horizon dominated solely by the violin, as were some of the most distinguished musicians produced by the Russian violin school at the turn of the century; nor was he confined within the boundaries of French elegance, Italian ornamental lyricism or American dynamic verve. Menuhin was not the product of any specific school. In a sense he embodied them all.

His sound is one of the primary components of the "Menuhin magic", a sound which stands out among all others, instantly identifiable, penetrating, heart-rending, the very expression of the violinist's voice. From where does this resplendent yet genuinely heartbreaking sound originate, if not from the depths of the soul of a man possessed who carries the sorrows of the world in his heart, and in whom we can all recognise a part of ourselves?

This sound of a burning sensuality, which he dreamt as a child would "raise the dead", is also striking in its lack of artifice, its spontaneity, as if it had not had to be consciously fabricated, but rather emanated directly from within the man himself. As deeply personal and spontaneous as it may be, it is, however, a sound based on an astounding mastery of the instrument. Without becoming overly technical, I would like to examine some of the aspects of Menuhin's violinistic originality.

Let us observe him on stage. He displays patrician poise, devoid of any stiffness or posturing; the position of his hands on the bow and strings could not be more harmonious, those hands which sculpt the sound so eloquently that one not only hears it, but can almost "see" it.

The violin is no foreign body resting on his shoulder, but appears to be an integral part of the violinist's elegant physical structure. Aside from the sharply drawn contours of a handsome profile, with closed eyes, which one could believe to be carved by a sculptor's knife, his entire stance, the movements of his right arm, the position of the left hand on the fingerboard, and the minute shifts from one foot to the other, are embedded within a vast elliptical curve. When he places the bow on the string, he appears less to extract vibrations than to guide the sound, which strikes us to the core.

Over time, Menuhin made several types of bowing so very much his own that they almost appear patented: a supremely expressive *détaché*, on which he impressed, at infinitesimal distances, a succession of minuscule reinforcements and reductions in dynamic volume; a vigorous *martelé* at the tip of the bow, based on instantaneous stops and starts in the sound, and which contributed to the great rhythmic vitality of his playing; finally, a predilection for asymmetry in bow division – three, five or seven notes rather than two, four or six for each "up bow" or "down bow". That gave his playing a sublimely speech-like quality of articulation. The light *portato* – a vibrato of the right hand, as one might call it – at once horizontal and vertical, which he applied frequently to bowings comprising a succession of slurred notes, and which was obviously part of the legacy of George Enescu's teaching, allowed him to avoid the blandness often produced by overly smooth, uniform *legato*. It constitutes one of the secrets of the miraculous diction characteristic of Menuhin's playing style.

Armed with such mastery of the bow, Menuhin was capable of sustaining an immense acoustic volume, as well as whispering the most tender, subtlest *pianissimo*, without discontinuity, from the frog to the extreme tip of the bow. In doing so, the tool he had at his disposal no longer appeared to be a piece of wood spanning sixty centimetres, but a bow of infinite length. It gave his listeners the impression of unity which characterised all his performances, as if the first and last notes of each score were linked by an invisible arc.

The perfection of Menuhin's left hand technique was no less amazing. The vibrato of his younger years, tender, yet already utterly his own, was still a little wide. It was the only thing which allowed one to detect his young age. However, by the time he turned sixteen, his left hand acquired the authority and intense fervency which would characterise Menuhin's unparalleled vibrato, one that gave each note he played the intensity which makes us quiver.

However, his vibrato is not only expressive; it also possesses a rhythmic function. The fingers vibrate before touching the string, and keep on vibrating even during passages of breathtaking speed, thus accentuating notes and intervals in a manner which determines their precise rhythmic value.

GOD MADE MAN

If, as I believe, no one has ever played the violin better than Menuhin in his heyday, it cannot be denied that, from around the late forties onwards, after twenty years of uninterrupted triumphs, Menuhin was suddenly confronted with various problems of a technical nature, and that resulted in his playing losing part of its assurance. The crisis manifested itself in a trembling of the right hand at the frog of the bow, almost imperceptible at first, but which increased in the following years. It threatened the very subsistence of his art, as it gradually yet more and more audibly affected the ease by which he handled that essential tool of the violinist's art: the bow.

As he acknowledged himself with such overwhelming candour, in one of the films I made about him ("I did know moments of desperation"), Menuhin had from then on difficulties playing at the frog of the bow, particularly with light bowings. Strangely, his virtuosity per se was not impaired. His left hand remained infallible, retaining the same ease of movement, and his vibrato grew ever richer, if this was possible, in terms of refined inflections; however, particularly in slow passages, the bow, guided by a sometimes jerky hand, shortened its strokes, and produced an occasional raucous sound when changing direction from "up bow" to "down bow". The symptoms also had some side effects: a lesser rhythmic precision and less incisive *spiccato* which compelled him to keep the bow on the string, and a deterioration in the legendary purity of the Menuhin sound.

What was behind this progressive erosion of a mechanism which had, until then, seemed fool-proof? And what were the root causes of a crisis which struck the man whose name was considered to be synonymous with the violin all over the world?

Of the countless hypotheses which have been put forward on the subject, I shall focus here on just one, which relates to the very nature of Menuhin as a musician. From his very first recordings, it is possible to discern an appetite for personal expression so irrepressible that it puts paid to any obstacles which may impede it. The early, meteoric development of his tremendous instrumental virtuosity served solely as a tool for an artistic personality already completely confirmed. The young Menuhin was not an artistically immature child mysteriously capable of adult instrumental prowess; he was not a child prodigy, but a prodigious artist, brought to public attention in the full radiance of his youth by the sheer force of his exceptional, burgeoning talent. As a result, success could in no way benumb his longing for self-expression. On reaching maturity, he broke out of the chrysalis in which he had been enclosed, and his subsequent experiences of the outside world's often harsh realities hit him most profoundly. Committed to his concern for more expression, rejecting from the outset any physical obstacle which could interpose itself between the music and himself, he took violinistic risks which endangered his muscular system, and infused his sound with such incandescence that it eventually imploded. This is a phenomenon in a way similar to that of Maria Callas, who sacrificed some of her vocal abilities on the altar of an ever more exalted lyricism.

Through hard work, personal asceticism and humble reflection on his art, he succeeded in containing the instability of his arm in the fifties – years marked by a struggle with a harrowing reality and by an almost unbridled expressiveness – and eventually found a new balance, a new golden age, admittedly more fragile than before, but even more genuine and quintessentially poetic.
The manner in which Menuhin overcame the crisis which afflicted him and which would have annihilated any lesser musician is therefore, in my opinion and, paradoxical as it may seem, the most dazzling manifestation of his genius as a violinist.
In a sense, in his final years, Yehudi was God made man. The devotion shown him by the public never abated: he miraculously managed to combine popularity and integrity, without every sacrificing either to the detriment of the music. In speaking to us about himself, he spoke about us. He revealed us to ourselves.
Light is both a wave and a particle. The particle may have faded slightly in the final phase of Yehudi's career, but the wave continued to shine.

Bruno Monsaingeon

UNPUBLISHED RECORDINGS & RARITIES

Creating an anthology necessarily involves making choices.

The very first recordings of "Master Yehudi Menuhin" (for such was the formula that appeared on the labels of the twelve-year-old's earliest 78s) were made in March 1928, in California, for RCA Victor. For contractual reasons, they cannot be included here. However, from the following year onwards, and right up until the outbreak of war, all the young virtuoso's recordings were made in Europe – in Paris or London – for His Master's Voice. This collection begins, therefore, with recorded performances dating back to 1929.

The sheer choice of repertoire by, a boy of barely thirteen, is in itself stupefying: we are not just talking about simple "vignettes" but, even at this early stage, about some of the cornerstones of the violin literature – Bach's immense Sonata in C for solo violin and Beethoven's Sonata No.1. He would, of course, return to these masterpieces and, in the case of the Bach Sonatas and Partitas, within the space of a few years, as can be heard on *The Historic Recordings* set which features the complete cycle.

The next recordings in this set, meanwhile, feature a series of dazzling recordings of "small pieces", sonatas and concertos, made by Menuhin between 1930 and 1945 and presented in chronological order.

We also wanted to make available as many as possible of the numerous recordings previously issued on vinyl but never digitally. These include, among other gems, a concerto and sonatas by Mozart; the complete Brahms violin and viola sonatas, with the

legendary pianist Louis Kentner; the complete Corelli sonatas; Bruch's Violin Concerto No.1 with the London Symphony Orchestra under the baton of Landon Ronald; an entire recital with Gerald Moore and another with the renowned Spanish harpist Nicanor Zabaleta; two concertos by Viotti, one of which was orchestrated by none other than Wolfgang Amadeus Mozart; and finally — and perhaps most importantly — Bach's Six Sonatas for violin and harpsichord.

Menuhin's interpretation of these six masterpieces is one of ineffable beauty. I urge any potential detractors to listen closely to the third movement of the fifth sonata, if nothing else. The polyphonic texture of its double-stopped chords is conveyed with such subtlety, their instrumental realisation so perfect, their emotional impact so profound that they render irrelevant all arguments about the "Baroque" or supposedly "stylistically outmoded" approach to performing Bach.

Only that which surpasses us can unite us. In that respect, Menuhin's greatness makes him a force for unification.

The reason for the non-publication of these treasures remains a mystery. Negligence? A saturated market? Perhaps a bit of both...

This anthology also features a number of recordings that have never been issued at all. These considerable new additions to the Menuhin discography include readings of Schubert's Octet and String Quintet, two works the violinist played on many occasions with his regular chamber-music partners at the Bath and Gstaad Festivals.

Two other recordings heard here for the very first time are those of Tchaikovsky's Violin Concerto, a cornerstone of the repertoire, and Paganini's *I palpiti*. We did hesitate for a while before deciding to include them in this release. Menuhin played the Tchaikovsky as

a child right from the outset of his career, and all who witnessed those performances agree that never has this most famous of all concertos been interpreted with such flamboyance. It is a matter of regret that he didn't record it at the time, for it then disappeared from his repertoire in the late 1930s – it made a brief reappearance in 1949, and another in the late 50s, when he performed it on tour with the great Hungarian conductor Ferenc Fricsay.

Although he did make an "official" recording of the concerto during that same period, with the Royal Philharmonic Orchestra under Sir Adrian Boult, he did not endorse its release. So what has changed to make me think I could justify its inclusion here?

Yes, at times you can hear a touch of strain; yes, there are some imperfections here and there. And yet, these undeniable – and in any case minor – blemishes aside, the heart-rending rendition that Menuhin gives of this pillar of the repertoire reveals such overwhelming humanity and such originality that, six decades on, it has acquired a historic dimension that might have escaped him at the time. I'd also like to add that I often discussed such questions of "authorisation" with Yehudi. I particularly remember one late-night conversation at his chalet in Gstaad during which I asked him about a recording he'd made in Melbourne in 1940 of Wieniawski's Concerto in F sharp minor, never to be played again by him thereafter. He had refused to sanction its release because of the mediocrity of the orchestra involved. I wondered aloud what we wouldn't give to track down a copy of that recording, now that it seemed to have been lost without a trace.

"Yes, no doubt I would let it pass today!" he replied, with a smile full of curiosity.

Bruno Monsaingeon

Translated from the French by
Hattie Spence & Susannah Howe

Bruno Monsaingeon

DER UNIVERSELLE GEIGER

Kann man, hundert Jahre nach seiner Geburt in New York am 22. April 1916 und ungefähr siebzehn Jahre nach seinem Tod am 12. März 1999 in Berlin, noch etwas Neues über den weltweit beliebtesten, bekanntesten und in den Medien meist präsenten Violinisten des 20. Jahrhunderts, Yehudi Menuhin, entdecken?
Das ist die Frage, die uns bei der Gestaltung dieser umfassenden Anthologie beschäftigt hat. Wie sollten wir sie aufbauen? Was sollten wir darin erfassen? Seine berühmtesten Aufnahmen?
Das war völlig klar. Aber was sollte, parallel dazu, aus dem riesigen diskographischen Vermächtnis noch vorgelegt werden, das unser Wissen über Menuhin erneuern, unser Interesse wecken, die Neugierde seiner Verehrer und ein auf Neuerscheinungen erpichtes Publikum gleichermaßen zufriedenstellen könnte?
Die Antwort verstand sich von selbst: es sollte die Chronik eines ganzen Lebens werden.

Ein Phänomen das seinesgleichen sucht: Yehudi Menuhin ist während seiner atemberaubenden Karriere ein und demselben Plattenlabel treu geblieben, His Master's Voice, später zu EMI geworden und heute Warner. Von seinen Anfängen vor dem Mikrofon 1928 (da ist er noch keine zwölf Jahre alt) bis 1998, ein Jahr vor seinem Tod, machen ihn siebzig Jahre Aufnahmearbeit zum mit Abstand meist aufgenommenen Violinisten der gesamten Geschichte!
Die vorliegende Anthologie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Statt die sechs offiziellen Versionen des Violinkonzerts von Beethoven aufzunehmen, oder die vier der Violinkonzerte von Mendelssohn oder die Bartóks, die drei Gesamtaufnahmen der Sonaten

und Partiten von Bach, jede für sich faszinierend und Zeugnis einer stetigen Entwicklung der Interpretation durch die unermüdliche Wiederaufnahme der Arbeit, schien es uns interessanter, dem Hörer die Früchte einer langjährigen Forschung nach Dokumenten zu unterbreiten, von denen viele noch unveröffentlicht sind. Ihm so die Möglichkeit zu geben Werke zu entdecken, die von Menuhin nie offiziell aufgenommen, jedoch hier und da bei Mitschnitten öffentlicher Konzerte zu hören waren. Eine Art Denkmal errichten, das die ungeheure Aktivität eines großen Künstlers darstellt, dessen glühendes Engagement alle Bereiche der Musik umfasste: barocke, klassische, romantische, außereuropäische und zeitgenössische. Ein Mensch, der sich nicht damit zufrieden gab das riesige Geigenrepertoire zu bearbeiten, sondern der als engagierter Zeitgenosse eine unglaubliche Anzahl an Werken – Sonaten, Konzerte, kammermusikalische Werke aller Art – bei zeitgenössischen Autoren in Auftrag gegeben, gespielt, gefördert und zu deren Verbreitung durch die Aura, die seinen Namen umgab, wesentlich beigetragen hat.

Dies hat uns bei der Zusammenstellung der Anthologie geleitet, die zwar nicht vollständig – das Material ist unerschöpflich – doch so aussagekräftig wie möglich und thematisch gegliedert ist. Als eine in fünf Teile untergliederte Einheit soll sie, so hoffen wir, von der unermesslichen Leistung Yehudi Menuhins, dem Geiger, Musiker und Menschen, für die Kunst der Interpretation zeugen. Ja, der Violinist und der Mensch, denn er war unter allen Musikern das einzigartige Beispiel eines Künstlers, dessen menschliche Wirkung ein universelles Echo erfahren hat, weit über die Musik allein hinaus.

Denn Menuhin beschränkte sich nicht auf den begrenzten Horizont eines reinen Geigers, wie es bei den großen Geigern der russischen Violinschule zu Beginn des Jahrhunderts der Fall war, und legte sich auch nicht nur auf die französische Eleganz, die repräsentative Lyrik der Italiener oder die dynamische Brillanz der Amerikaner fest. Menuhin steht für keine bestimmte Schule und beherrscht sie in gewisser Weise alle.

Der Klang ist die erste Komponente, die zu »Menuhins Zauber« beiträgt – ein Klang, den man unter allen anderen erkennt, durchdringend, herzzerreißend, der die Stimme des Geigers selbst ausdrückt. Woher kommt also dieser strahlende, aber schmerzerfüllte Klang, der nicht lügt, wenn nicht aus der Tiefe der Seele eines besessenen Mannes, der das Gewicht alles Leids der Welt trägt und in dem jeder einen Teil seiner selbst wieder erkennen kann?

Dieser Klang einer leidenschaftlichen Sinnlichkeit, von dem er träumte, er könne selbst »Tote mitreißen«, überrascht auch durch das Fehlen von Affektiertheit, durch seine Spontaneität, als sei er nicht bewusst produziert worden, sondern entspränge direkt der Person, die ihn in sich trägt. Wie zutiefst persönlich und spontan er auch sein mag – es handelt sich dennoch um einen Klang, der auf einer erstaunlichen Beherrschung des Instruments beruht. Ohne auf übertrieben technische Überlegungen zurückzugreifen, möchte ich dennoch einige der Bestandteile untersuchen, die zu Menuhins violinistischer Besonderheit beitragen.

Beobachten wir ihn einmal auf der Bühne. Eine adelige Haltung, doch ohne Steifheit oder Affektiertheit. Man könnte sich keine harmonischere Haltung der Hände auf dem Bogen und den Saiten vorstellen: Die Hände gestalten den Ton so gut, dass man ihn nicht nur hört, sondern auch glaubt, ihn sehen zu können.

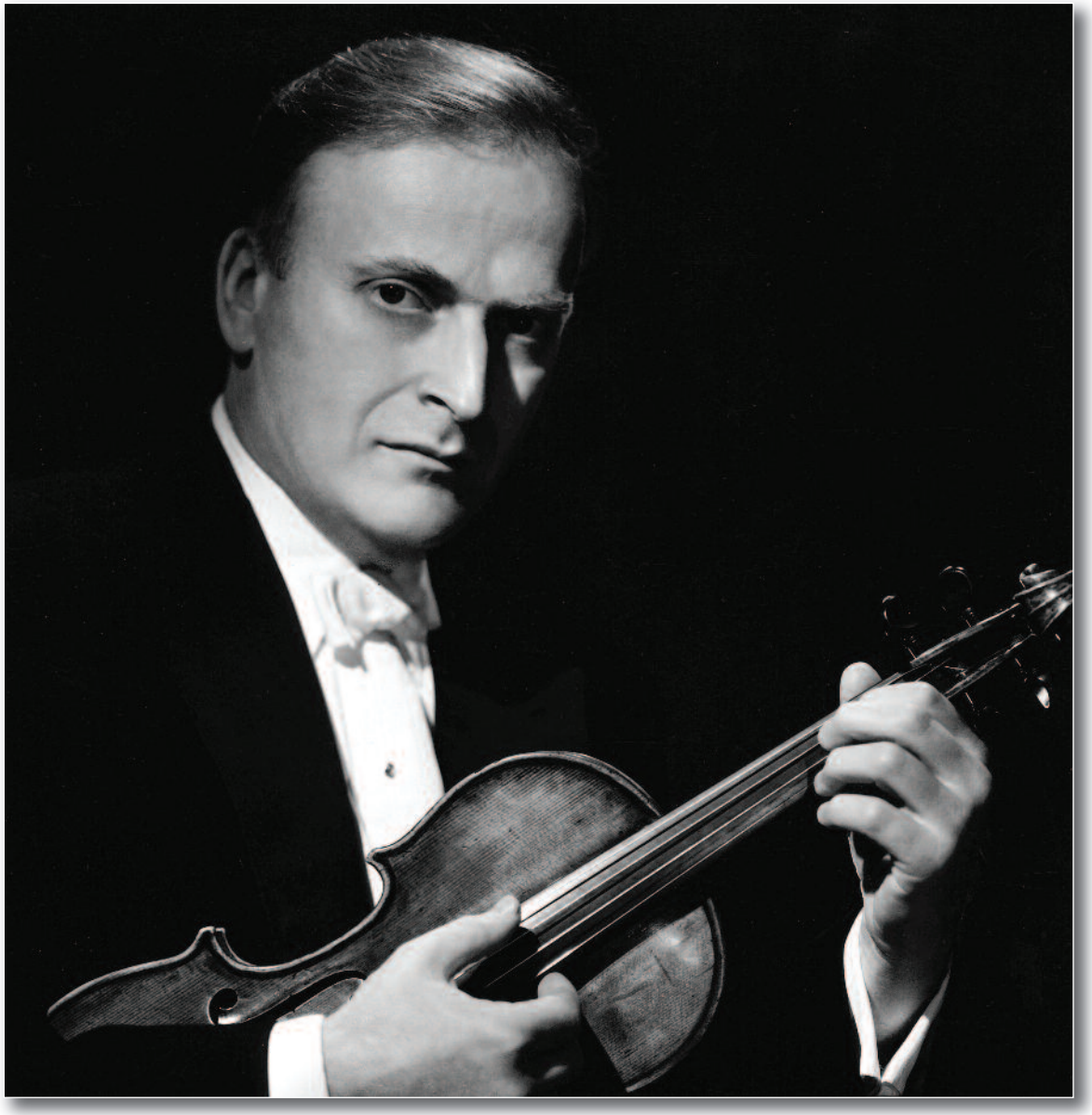
Die Geige ist kein Fremdkörper, der auf seiner Schulter ruht, sondern scheint ein integraler Bestandteil des eleganten Körperbaus des Violinisten zu sein. Außer den scharfen Zügen des schönen Gesichts mit den geschlossenen Augen, das wie mit einem Messer geschnitzt zu sein scheint, beschreibt alles an ihm eine große Kurve, die Bewegung der rechten Hand ebenso wie die Position der linken Hand auf dem Griffbrett und die winzigen Gewichtsverlagerungen von einem Fuß auf den anderen. Wenn er den Bogen auf

die Saite setzt, scheint er die Schwingungen eher herauszuholen als den Klang zu steuern, und dieser trifft uns mitten ins Herz. Mehrere Arten der Bogenführung scheinen Menuhin zu eigen zu sein, sodass man fast glauben könnte, sie seien patentiert: ein äußerst ausdrucksstarkes *Détaché*, dem er auf winzigen Strecken eine Folge kleinster Verstärkungen und Abschwächungen des Klangvolumens aufprägt; ein kräftiges *Martelé* mit der Spitze des Bogens, das auf einem unmittelbaren Anhalten und Neustarten des Klangs beruht und das zur großen rhythmischen Lebendigkeit seines Spiels beiträgt; und schließlich eine Vorliebe für die Asymmetrie bei der Einteilung des Bogens – eher drei, fünf oder sieben Noten als zwei, vier oder sechs pro Auf- und Abstrich –, was seinem Spiel eine äußerst ausdrucksvolle Qualität der Artikulation verleiht. Das leichte Portato – in gewisser Weise ein Vibrato der rechten Hand –, zugleich horizontal und vertikal, das er häufig bei Bogenstrichen für mehrere miteinander verbundene Noten anwendet und das er eindeutig von George Enescu hat, erlaubt es ihm, die Farblosigkeit zu vermeiden, die oftmals ein übertrieben glattes und gleichförmiges Legato begleitet. Dies ist eines der Geheimnisse von Menuhins wunderbarer, charakteristischer Vortragsweise.
Durch eine solche Beherrschung des Bogens ist Menuhin in der Lage, ein enormes Klangvolumen zu erzeugen, aber auch im zartesten und feinsten *pianissimo* zu spielen, ohne Unterbrechung dazwischen, von unteren zum oberen Ende des Bogens. Auf diese Weise hat er nicht einfach nur ein sechzig Zentimeter langes Stück Holz in der Hand, sondern einen Bogen, dessen Länge unendlich zu sein scheint und bei seinen Zuhörern ein Gefühl von Einheit hinterlässt, die seine Interpretationen auszeichnet, als verbände ein unsichtbarer Bogen die erste mit der letzten Note der Partitur.
Die technische Perfektion von Menuhins linker Hand ist nicht weniger verblüffend. Das Vibrato seiner frühen Jahre ist zart und schon ganz typisch für ihn, aber noch ein wenig groß. Doch es erlaubt uns zu erkennen, dass hier noch ein Kind spielt. Aber ab seinem sechzehnten Lebensjahr erhält die linke Hand eine Autorität und Intensität, die Menuhins unvergleichliches Vibrato auszeichnen – genau das verleiht jeder Note, die Menuhin spielt, jene Eindringlichkeit, die uns erschauern lässt.
Doch sein Vibrato ist nicht nur ausdrucksstark, sondern erfüllt auch eine rhythmische Funktion. Der Finger vibriert, bevor er die Saite berührt, und tut dies bis zu den schwindelerregendsten und schnellsten Passagen, wodurch er den Noten und Intervallen den Akzent verleiht, der ihren exakten rhythmischen Wert bestimmt.

DER MENSCH GEWORDENE GOTT

Ich glaube, dass niemand jemals besser Geige gespielt hat als Menuhin zu seinen besten Zeiten. Doch es könnte auch niemand bestreiten, dass er sich etwa ab Ende der vierziger Jahre, nach zwanzig Jahren ununterbrochener Erfolge, mit technischen Problemen konfrontiert sah und sein Spiel einen Teil seiner Selbstsicherheit einbüßte. Die Krise zeigte sich zunächst in einem kaum wahrnehmbaren Zittern der rechten Hand am Bogenansatz, das später stärker ausgeprägt war. Es bedrohte sogar seine ganze Kunstfertigkeit, da es nach und nach und immer hörbarer wurde und die Leichtigkeit beeinträchtigte, mit der er dieses für die Kunst des Geigers essentielle Werkzeug, den Bogen, handhabte. Wie er selbst es mit einer umwerfenden Treuherzigkeit in einem meiner ihm gewidmeten Filme bekennt. (»Ich erlebte damals Augenblicke der tiefsten Verzweiflung.») Menuhin hat ab jener Zeit Probleme am Frosch zu spielen, besonders bei leichten Bögen. Interessanterweise wurde dadurch seine eigentliche Virtuosität nicht beeinträchtigt; die linke Hand blieb unfehlbar, sowohl hinsichtlich der Gewandtheit beim Lagenwechsel als auch bei der Erzeugung eines Vibratos, das – wenn das überhaupt noch möglich war – durch immer feinere Nuancen bereichert wurde. Doch vor allem in

den langsamen Passagen verkürzte sich der manchmal ruckartig geführte Bogen und brachte gelegentlich raue Töne hervor, wenn die Richtung vom Auf- zum Abstrich wechselte. Dieses Symptom zeigte sich auch in Nebeneffekten: eine geringere rhythmische Präzision, ein weniger schneidendes Spiccato, das ihn dazu zwang, den Bogen auf der Saite zu halten, sowie eine Verschlechterung der legendären Reinheit von Menuhins Ton.
Was war der Grund für diese fortschreitende Unsicherheit eines Mechanismus, der bis dahin scheinbar vollkommen reibungslos funktioniert hatte, die Ursache einer Krise, die denjenigen befallen hatte, dessen Name auf der ganzen Welt als das Synonym selbst der Geige galt?
Von all den zu diesem Thema formulierten Hypothesen würde ich eine festhalten. Sie ist auf das Wesen des Musikers Menuhin zurückzuführen. Seit den ersten Schallplatten, die er aufgenommen hat, erkennt man bei ihm eine Lust am persönlichen Ausdruck, die so unbändig ist, dass sie die Hindernisse, die ihm im Weg sein könnten, überwindet. Der frühzeitige, kometenhafte Aufstieg und der Einsatz seiner ausgezeichneten instrumentalen Virtuosität dienten einer bereits ganz klar erkennbaren Künstlerpersönlichkeit ausschließlich als Mittel zum Zweck. Der junge Menuhin war kein aus künstlerischer Sicht unreifes Kind, sondern konnte unerklärlicherweise die musikalischen Meisterleistungen eines Erwachsenen vollbringen; er war kein Wunderkind, sondern ein herausragender Künstler, dessen außerordentliches Talent schon in frühester Jugend erkennbar war. Aufgrund dieser Tatsache zehrte der Erfolg seine Sehnsucht nach Ausdruck nicht auf. Als er erwachsen geworden war, brach er den Kokon auf, in dem er eingeschlossen gewesen war, und die Realitäten der Außenwelt, die er kennen lernte, trafen ihn zutiefst. Er ist wie jene ergreifende Figur, von der er weiter oben sprach, jener Clown, »bei dem die Lebenserfahrung ohne Unterlass die Mittel erweitert und verfeinert, mit denen er seine Zuschauer erreicht«. Von dem Wunsch ergriffen, immer noch mehr ausdrücken zu wollen, lehnte er im Voraus jedes körperliche Hindernis ab, das sich zwischen ihn und die Musik stellen könnte, ging geigerische Risiken ein, die sogar seine Muskeln gefährdeten, und führte den Klang zu einer glühenden Intensität, die ihn schließlich sprengte. Man fühlt sich hier an das Phänomen Callas erinnert: Die Opernsängerin büßte einen Teil ihrer stimmlichen Fähigkeiten auf dem Schlachtfeld einer immer exaltierteren Lyrik ein.
Durch intensive Arbeit, persönliche Askese und bescheidenes Nachdenken über seine Kunst gelang es ihm, in den fünfziger Jahren, die vom Kampf mit einer beängstigenden Realität und einer beinahe wilden Ausdruckskraft geprägt waren, die Instabilität seines Armes in den Griff zu bekommen und ein neues Gleichgewicht zu finden, ein neues goldenes Zeitalter, das zwar zerbrechlicher war als früher, aber verfeinert und noch wesentlich poetischer.
Die Art, wie Menuhin seine Krise gelöst hat, die jeden anderen außer ihm aufgerieben hätte, ist meiner Meinung nach, so paradox das scheinen mag, der eindringlichste Ausdruck seines Genies als Geiger.
In diesem einen Sinn ist Yehudi in den letzten Jahren Mensch gewordener Gott. Die leidenschaftliche Hingabe des Publikums für ihn hat nie nachgelassen. Auf wunderbare Weise ist es ihm gelungen Beliebtheit und Integrität zu vereinen, ohne jemals das eine oder andere zu Lasten der Musik zu opfern. In dem er über sich zu uns spricht, spricht er über uns. Er offenbart uns uns selbst.
Licht ist sowohl Welle als Teilchen. An Teilchen mangelte es Yehudi teilweise in der letzten Phase seiner Karriere. Die Welle ist geblieben.



UNVERÖFFENTLICHTE AUFNAHMEN UND RARITÄTEN

Wer Anthologie sagt, sagt Auswahl.
Die allerersten Aufnahmen von »Master Yehudi Menuhin« (so stand es wortwörtlich auf den Etiketten der Schellackplatten eines zwölfjährigen Kindes) entstanden im März 1928 in Kalifornien, unter der Schirmherrschaft von RCA Victor. Aus vertraglichen Gründen können wir diese hier nicht veröffentlichen. Ab dem folgenden Jahr hingegen und bis zum Krieg werden die Aufnahmen des jungen Virtuosen in Europa, in Paris und London, unter dem Etikett »Die Stimme seines Herrn« gemacht. Die vorliegende Sammlung beginnt also mit den Früchten des Jahres 1929.
Wir können nur immer wieder feststellen, dass die Repertoireauswahl, die der gerade erst dreizehnjährige Knabe trifft, an sich bereits verblüffend ist: keine einfachen »Vignetten« sondern einige Höhepunkte der Geigenliteratur, die gewaltige Sonate in C-Dur für Violine solo von Bach und die Sonate No. 1 von Beethoven. Auf diese Werke wird er später natürlich wieder zurückkommen, sogar ziemlich rasch, wie wir sehen werden, zumindest was Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo betrifft.
Mit Ausnahme dieser zuletzt genannten Werke, die in einer gesonderten, den Gesamtaufnahmen gewidmeten Zusammenstellung vorgelegt werden, und in chronologischer Reihenfolge, nun eine ganz Reihe sprühender Aufnahmen mit kleinen Stücken, Sonaten und Konzerten, die Menuhin zwischen 1930 und 1945 eingespielt hat. Des weiteren hielten wir die Idee fest, die überwiegende Mehrheit der zahlreichen Schallplatten, die noch nicht digitalisiert worden sind, zugänglich zu machen. Zu finden sind dort wahre Schätze, wie Mozarts Konzerte und Sonaten, sämtliche Sonaten von Brahms,

die für Violine als auch die für Bratsche, mit dem legendären Pianisten Louis Kentner, die Gesamtaufnahme der Corelli Sonaten, das erste Konzert von Max Bruch, aufgenommen mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Landon Ronald, ein Soloabend mit Gerald Moore, ein weiterer mit dem berühmten spanischen Harfenisten Nicanor Zabaleta, zwei Konzerte von Viotti, eins der beiden von niemand geringerem als Wolfgang Amadeus Mozart orchestriert, und schließlich, oder vielleicht hauptsächlich, die Sechs Sonaten für Violine und Cembalo von Bach.
Die Interpretation dieser sechs Meisterwerke ist unsagbarer schön: ich erlaube mir hier, mögliche Kritiker aufzufordern, ihre Ohren wenigstens beim Anhören des dritten Satzes der fünften Sonate aufzusperren. Die polyphone Stimmführung der Doppelsaiten-Akkorde ist von solcher Feinsinnigkeit, ihre instrumentale Ausführung von solcher Perfektion, die hervorgerufene Ergriffenheit so tief, dass sie alle Streitigkeiten über einen »barocken« oder vermeintlich »stilistisch altmodischen« Ansatz der Interpretation von Bach hinfällig werden lässt. Nur was über uns hinausweist kann uns zusammenführen. In diesem Sinne ist Menuhin durch seine Größe ein Mensch der Zusammenführung.
Der Grund warum diese Glanzstücke nicht veröffentlicht wurden bleibt rätselhaft: Nachlässigkeit? Überfülle? Vermutlich ein bisschen von beidem.
Des weiteren enthält die Zusammenstellung absolut unveröffentlichte Werke, die also weder auf Schallplatte noch in digitaler Form erschienen sind und Menuhins Diskographie entscheidend bereichern. Das Quintett mit zwei Violoncelli und das Oktett von Schubert, die er beide oft mit seinen regelmäßigen Partnern bei den Festspielen in Bath und Gstaad gespielt hat. Und dann zwei Werke, eines davon ein Hauptwerk des Repertoires, nämlich das Konzert von Tschaikowsky, und *I palpiti* von Paganini. Nicht ganz ohne Bedenken veröffentlichen wir sie hier. Das Tschaikowsky Konzert stand ganz am Anfang seiner Karriere auf dem Programm des jungen Menuhins, und die Zeugen seiner ersten Konzerte versichern einstimmig, dass dieses so besonders berühmte Konzert nie eine derart feurige Interpretation erfahren hat. Man kann bedauern, dass er es damals nicht aufnahm, denn das Werk verschwand bereits Anfang der dreißiger Jahre aus Menuhins Repertoire, tauchte 1949 kurz wieder auf, und dann erst wieder Ende der fünfziger Jahre, anlässlich einer Konzerttournee mit dem großen ungarischen Dirigenten Ferenc Fricsay.
Dennoch nahm Menuhin damals das Konzert »offiziell« mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter Leitung von Sir Adrian Boult auf, stimmte dann aber der Veröffentlichung nicht zu. Ist ein neuer Umstand eingetreten, der mich heute berechtigt es hier veröffentlichen zu lassen?
Ja, man spürt manchmal die Anstrengung, ja, an manchen Stellen hat es kleine Makel. Doch hinter diesen nicht zu leugnenden doch unbedeutenden Mängeln ist die schwermütige Interpretation Menuhins von diesem Eckpfeiler des Repertoires von so überwältigender Humanität und Originalität, dass sie mit dem Abstand von sechs Jahrzehnten eine historische Dimension erhält, die ihrem Autor im ersten Augenblick entgangen sein mag.
Ich möchte hinzufügen, dass ich mich oft mit Yehudi über diese Fragen der »Gültigkeit« unterhalten habe. Ich erinnere mich besonders an ein nächtliches Gespräch in seinem Chalet in Gstaad. Ich hatte ihn zu einer Aufnahme von 1940 in Melbourne mit dem f-Moll Konzert von Wieniawski befragt, das er danach nie wieder gespielt hat. Die Mittelmäßigkeit des ihn begleitenden Orchesters hatte ihn zu der Entscheidung geführt, die Aufnahme nicht zu veröffentlichen. Was gäbe man nicht darum ihre Spur wiederzufinden, die wohl heute unwiederbringlich verloren scheint, habe ich ihm gesagt.

»Ja, kein Zweifel, heute würde ich sie durchgehen lassen« antwortete er mir mit einem neugierigen Lächeln.

Bruno Monsaingeon

Aus dem Französischen übersetzt von Cornelia Geiser

INDEX

BACH, Johann Sebastian
Violin Sonata No.1, BWV 1001 [24–27]
Violin Sonata No.2, BWV 1003 (Andante) [23]
Violin Sonata No.3, BWV 1005 [4–7]
Violin Partita No.3, BWV 1006 (Preludio) [48]
6 Sonatas for violin and harpsichord, BWV 1014–1019 [147–171]
"Air" from Suite No.3 [47]
BARTÓK, Béla
6 Romanian Folk Dances [50–55 & 114–119]
BEETHOVEN, Ludwig van
Minuet in G major [121]
2 Romances [138–139]
Turkish March [34]
Violin Sonata No.1 [8–10]
BOIELDIEU, François-Adrien
Sonata for violin and harp [272–273]
BRAHMS, Johannes
Hungarian Dance No.5 [100]
Violin Sonatas Nos. 1–3 [88–97]
Viola Sonatas Nos. 1 & 2 [260–266]
BRUCH, Max
Violin Concerto No.1 [13–15]
Violin Concerto No.2 [204–206]
CHAUSSON, Ernest
Poème [75]
COPLAND, Aaron
Violin Sonata (Lento) [197]
CORELLI, Arcangelo
12 Violin Sonatas, Op.5 [207–259]
La Folia [12 & 124]
DEBUSSY, Claude
Minstrels [20]
La Fille aux cheveux de lin [134]
DELIBES, Léo
Violin solos from "Coppélia" and "Sylvia" [140–141]
DELIUS, Frederick
Serenade [110]
DVOŘÁK, Antonín
Negro spiritual [102]
Slavonic Dance, Op.72 No.2 [31 & 103]
Songs My Mother Taught Me [29 & 101]
FALLA, Manuel de
Spanish Dance No.1 [109]
FAURÉ, Gabriel
Piano Quartet No.1 [190–193]
Andante · Berceuse [194–195]
Violin Sonata No.1 (Allegro molto) [196]
GRANADOS, Enrique
Spanish Dance in E minor [108]
GREEN, Philip
Romance on a Theme of Paganini [65]
HANDEL, George Frideric
Violin Sonata Op.1 No.13, HWV 371 [41–44 & 112–113]
Violin Sonata Op.1 No.15, HWV 373 [37–40]
Te Deum Prayer [111]
KREISLER, Fritz
Caprice viennois · Liebesleid
Schön Rosmarin · Liebesfreud [104–107]
The old refrain (Brandl) [120]
LALO, Édouard
Symphonie espagnole [66–70]

LECLAIR, Jean-Marie
Violin Concertos, Op.7 Nos. 1 & 5 [276–281]
LOCATELLI, Pietro Antonio
Harmonious Labyrinth [35 & 125]
MENDELSSOHN, Felix
Violin Concerto in D minor [76–78]
MONSIGNY, Pierre Alexandre
Rigaudon [11]
MOZART, Wolfgang Amadeus
Piano Quartets Nos. 1 & 2 [178–183]
Violin Concerto No.5 "Turkish" [79–81]
Violin Sonata in C major, K303 (Tempo di minuetto) [184]
Violin Sonatas, K526 & K454 [82–87]
NIN, Joaquín
Andaluza [46]
Granadina [130]
NOVÁČEK, Ottokar
Perpetuum mobile [28 & 131]
PAGANINI, Niccolò
Caprice No.5 [74]
Variations on "Nel cor più non mi sento" [56–64]
Variations on "Di tanti palpiti" [142–146]
Violin Concerto No.2 "La campanella" [71–73]
POLLINI, Francesco
Sonata for violin and harp [267–269]
RAVEL, Maurice
Kaddisch [32 & 132]
Pièce en forme de Habanera [133]
RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai
Flight of the Bumblebee [122]
ROSSINI, Gioachino
Andante con variazioni for violin and harp [275]
SARASATE, Pablo de
Habanera [99 & 126]
Romanza andaluza · Malagueña [127–128]
SCHUBERT, Franz
Ave Maria [21 & 123]
Quintet with two cellos in C major [185–188]
String Trio in B flat major, D471 (Allegro) [189]
Octet [172–177]
SCHUMANN, Robert
Romance in A major [36]
SCOTT, Cyril
Danse nègre [45]
SPOHR, Ludwig
Sonata for violin and harp [270–271]
TARTINI, Giuseppe
Sonata in G minor "Devil's Trill" [16–19]
Violin Concertos, D36 & D12 [282–287]
TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich
Violin Concerto [135–137]
VIOTTI, Giovanni Battista
Violin Concertos Nos. 16 & 22 [198–203]
VON WILM, Nicolai
Duo for violin and harp [274]
WIENIAWSKI, Henryk
Scherzo–Tarantelle [22, 98 & 129]

Special thanks to: Zamira Benthall, Jonathan Benthall, Sonita Cox, Isabelle Davy, Joanna Hughes, Agnès Kaloun, Sam Matthews, Jeremy Menuhin, Jean-Michel Molkhou, Philippe Morin, Gary Pietronave, Allan Ramsay, Bettina Rettig, Malcolm Walker

Reissue supervisor: Bruno Monsaingeon

Remastering: Christophe Hénault & Pierre Brousses, Studio Art et Son, Paris

Photography (booklet): © EMI Archive Trust (p.2) • Angus McBean Photograph © Houghton Library, Harvard University (p.6) • © John Dove (p.7) • © Houston Rogers (pp. 9, 21) • © Reg Wilson (pp. 12, 15) © Warner Music Archives (pp. 14, 23) • © David Farrell (p.17)

Photography (cover): © Warner Music Archives
Cover design: WLP Ltd.

Every effort has been made to trace the copyright holders of all images within this set.
Warner Classics apologises for any errors or omissions and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this set.

℗ 2016 Parlophone Records Limited
© 2016 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company.
www.warnerclassics.com

0825646210794